

Stanescu, Mirona

Theaterpädagogik: Das SAFARI-Modell von Gabriele Czerny

Neue Didaktik (2010) 2, S. 32-40



Quellenangabe/ Reference:

Stanescu, Mirona: Theaterpädagogik: Das SAFARI-Modell von Gabriele Czerny - In: *Neue Didaktik* (2010) 2, S. 32-40 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-58618 - DOI: 10.25656/01:5861

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-58618>

<https://doi.org/10.25656/01:5861>

in Kooperation mit / in cooperation with:

Neue Didaktik

<http://dppd.ubbcluj.ro/germ/neuedidaktik/index.html>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS

DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation

Informationszentrum (IZ) Bildung

E-Mail: pedocs@dipf.de

Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

THEATERPÄDAGOGIK: DAS SAFARI-MODELL VON GABRIELE CZERNY

Mirona Stanescu

Babes-Bolyai-Universität Cluj-Napoca / Klausenburg

Abstract: *The drama education SAFARI-model developed by PhD. Gabriele Czerny offers a teaching-methodical structure of the drama education activity. The concept which contains six individual components unites personal, social and aesthetic education. The main purpose of the SAFARI-model is the development of the expression and composition of those, who act.*

Keywords: *drama education (Theaterpädagogik), SAFARI-model, acting-processes*

Theaterspielen gehört für viele Grundschullehrer zu dem Schulalltag. Meistens werden zu verschiedenen Anlässen (Weihnachten, Ostern, Schuljahrsende) Aufführungen vorbereitet, die dann den Eltern, Kollegen und Lehrern präsentiert werden. Laut **GABRIELE CZERNY**¹ stärkt „die theaterpädagogische Arbeit die Spielenden in ihrer Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeit, ihrem Ausdrucks- und Sozialverhalten und ihrer Fähigkeit zur Selbstreflexivität“ [CZERNY, S. 18], denn:

- „1. Theaterspielen weckt die individuellen Selbstbildungskräfte: die Wahrnehmungs-, Imaginations-, Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeiten der Spielenden.
2. Es fördert ästhetisches Bewusstsein.
3. Es entwickelt ästhetische Verhaltensweisen: Aufmerksamkeit, Staunen, Offenheit, Synästhesie und bewusstes Zeitempfinden.
4. Theaterspiel gibt die Möglichkeit eigenen und fremden Perspektiven nachzuspüren.
5. Theaterspiel unterstützt die subjektive Rezeptionsfähigkeit und erfordert gleichzeitig intersubjektiven Austausch.
6. Es mobilisiert die Fähigkeit selbst initiativ zu werden und ermutigt Wahrnehmungs- und Verhaltensgewohnheiten zu durchbrechen, neue kennen zu lernen und auszuprobieren.
7. Es appelliert an soziales Verantwortungsbewusstsein.“ [CZERNY S.19]

G. CZERNY, die in ihrer Arbeit „Theaterpädagogik – Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension“ ein theaterpädagogisches Modell entwickelt, das die Bereiche der Selbstbildung, der ästhetischen und sozialen Bildung integriert mit dem Ziel, „dass die Spielenden sich fördernd in der Wechselwirkung zwischen diesen Bereichen

¹ Dr. phil. Gabriele Czerny ist Theaterpädagogin im Erweiterungsstudiengang Spiel- und Theaterpädagogik an der PH Ludwigsburg.

erleben“ [S. 17], fasst die sieben Grundthesen unter drei Bildungsaspekten zusammen: Selbstbildung, ästhetische Bildung und soziale Bildung, wobei es weniger auf die einzelnen Bereiche als auf ihr Zusammenwirken ankommt [vgl. **CZERNY**, 2004]. Im Mittelpunkt ihres Modells steht der „Erwerb von subjektbezogenen, selbstbildnerischen, ästhetischen und sozialen Fähigkeiten“ [S. 151].

Selbstbildung

Der Fokus der theatralen Prozesse ist auf die Person des Spielers gerichtet. Laut **G. CZERNY** ist Selbstbildung „die erste Stufe der theaterpädagogischen Konzeption“ [S. 152], denn es geht um „die Akzeptanz der eigenen Person und die Einschätzung des eigenen Könnens“ [S. 152]. Die Autorin spricht von einem „Spieler-Ich“, das sich selbst wahrnehmen und seine Möglichkeiten und Grenzen kennen muss, um sich in ein „Figuren-Ich“ zu verwandeln. Der eigene Körper, „über den die SpielerIn gleichzeitig zum Subjekt, Objekt und Material des künstlerischen Prozesses“ [S. 152] wird, ist das Hauptinstrument für die Theaterarbeit. Wahrnehmung, Emotion, Fantasie, Imagination, Bewegung, Spannung und Entspannung, Atem, Stimme und Sprache sind die Bereiche, auf die es bei diesem selbstbildnerischen Prozess ankommt. Erfahrungen in diesen Bereichen haben persönlichkeitsbildenden Charakter und „bilden die Grundlage für die ästhetisch reflektierte Darstellung von Texten und Themen im Rahmen einer Aufführung“ [S. 153].

Ästhetische Bildung

Die ästhetische Bildung gehört ebenfalls zu den Bildungsbereichen, die die Theaterpädagogik zentral betrifft. Sie setzt sich zum Ziel die Förderung von Selbst- und Fremdverstehen durch Einfühlen, Vorstellen und gedankliches Hineinversetzen in die Figuren. Wichtige Prinzipien dieses Bildungsbereichs sind sowohl die individuelle Wahrnehmungsebene als auch die Gestaltungsebene. „Hierbei bewegt sich die Spielende sowohl im Raum als auch in der Figur, aber auch in der Situation, im Stoff und seiner Gestaltung“ [S. 159]. Diesmal geht es um Beobachten, Vorstellen, Verkörpern, Improvisieren, Verfremden, Gestalten und Reflektieren. Für das Theater-Spielen sind sowohl das Spieler-Ich als auch das Figuren-Ich wichtige Bestandteile, denn die Erlebnisse des Spieler-Ichs fließen in das Spiel des Figuren-Ichs ein. **G. CZERNY** stellt fest, dass die subjektiven Erfahrungen nicht im Selbsterfahrungsbereich „stecken bleiben“, sondern durch die Figurengestaltung objektiviert werden.

In dem SAFARI-Modell spielt der Körper eine entscheidende Rolle, denn der Körper wird zum „präsentativen Symbol, mit dem die symbolische Bedeutung eines Stoffes ausgedrückt werden kann“ [S. 157], und zum „entscheidenden Medium, mit dem Vorstellungen und inneren Bilder ausgedrückt werden können“ [S. 157]. Um diese Fähigkeit der Spieler zu fördern, nimmt **G. CZERNY**

die Improvisation zur Hilfe, denn die Improvisation entwickelt die Spontaneität und baut Hemmungen ab.

Soziale Bildung

Nicht nur mit den eigenen Wahrnehmungen, Gefühlen und Vorstellungen wird man während des Spielens konfrontiert, sondern auch mit denen der Mitspieler, die man wahrnehmen und beachten muss, was Einfühlung und die Fähigkeit zur Kooperation erfordert. Deswegen ist ein weiteres Ziel des Theater-Spielens die soziale Bildung. Auch die Präsentation vor einem Publikum weckt das Gemeinschaftsgefühl der Spielenden.

„Die soziale Bildung soll neben der Wahrnehmung eigener und fremder Innenwelten und der gegenseitigen Einfühlung auch die Übernahme von Verantwortung gegenüber dem Spielprozess und dem Gelingen der Präsentation zum Ziel haben“ [S. 161].

Das Theatermodell SAFARI

Das Theatermodell „SAFARI“ versucht, die einzelnen theatralen Prozesse zu strukturieren, ohne die drei Bildungsaspekte zu vernachlässigen, denn sie bilden „die übergeordnete Zielsetzung“ [S. 161] dieses Konzeptes.

Das theaterpädagogische Modell greift auf das von Henschel eingeführte Konzept des „Dazwischen“ zurück, das die Besonderheit des Theaterspielens hervorhebt. **G. CZERNY** wertet Henschels Theorie aus, indem sie die doppelte Funktion der Spielenden – als Spieler und als Figur – in ihrem Theatermodell berücksichtigt. Sie führt Henschels Idee weiter, indem sie von einer „Erfahrung zwischen dem Ich und der Figur“ spricht. Aus der Begegnung zwischen dem Spieler-Ich und dem Figuren-Ich entsteht eine Auseinandersetzung, die dem Spielenden mehrere Verhaltensmöglichkeiten gibt: Gemeinsamkeiten mit der Figur finden und ihr zuzustimmen oder Unterschiede zu entdecken und die Figur als widerständig zu empfinden. In beiden Fällen unterstützt die Erfahrung dieser Begegnung die Selbstbildung des Spielenden, indem sie ihm neue Perspektiven eröffnet.

Die einzelnen Komponente des SAFARI-Theatermodells sind: S = Stoff, A = Auftakt, F = Figur, A = Aktion, R = Reflexion, I = Inszenierung.

1. S → Stoff

In der theaterpädagogischer Konzeption SAFARI ist die Grundlage des Theaterspielens „die spielerische und inhaltliche Auseinandersetzung mit Stoffen, Themen und Texten im Hinblick auf ihre mögliche Adaptation für die Theatersituation“ [S. 163].

Laut G. Czerny gilt es „aus dem Text den Stoff zu erkennen“ [S. 164]. Nicht der Text ist wichtig, sondern der im Text enthaltene Stoff, denn dieser Stoff wird dann zum Ausgangspunkt für neue Gestaltungsformen. Man kann den Stoff verändern, indem man ihn ergänzt, parodiert, aber auch verfremdet. Der Text, so **G. CZERNY**,

„regt zunächst die subjektive Vorstellungskraft der Spielenden an, um eigene und fremde Denk- und Vorstellungswelten auszuprobieren und neue Perspektiven zu erkunden mit dem Ziel sie ins Theaterspiel zur Entfaltung zu bringen“ [S. 164].

Der Text, der nur als „Basismaterial“ der szenischen Gestaltung verwendet wird, ist nur Impuls für sprachliche, stimmliche und körperliche Experimente. Außerdem lädt er zu „Spurensuche“ ein, wobei man gleiche oder verschiedene Stoffe und Motive finden kann. In **G. CZERNYS** Konzeption führen die postmodernen Einflüsse zu zwei methodischen Verfahrensweisen, um mit dem Text umzugehen. Der Text kann auf einerseits als „Fundstück“ gesehen werden, der nur stoffliche Grundlage und Impulsgeber ist, um nach weiteren Texten zu suchen. Andererseits kann man ihm einen „Steinbruchcharakter“ zuweisen, wobei der Text nur ein „Sprungbrett“ für eigene Ideen sein kann. Im postdramatischen Theater ist der Text ein gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen und visuellen Gesamtzusammenhanges.

Laut Lehmanns postdramatischer Theorie, die **G. CZERNYS** Konzeption beeinflusst, sind Text und Geschichte nicht mehr bestimmend, denn das postdramatische Theater zielt weniger darauf hin, ein Stück „textgetreu“ zu inszenieren. Wichtig ist, dass man durch räumliche, visuelle und lautliche Zeichen eine bestimmte Wirkung auf den Zuschauer erzielt. So erhält man vielfältige Merkmale des postmodernen Theaters: die Diskontinuität, der Pluralismus, die Dekonstruktion, die Nicht-Textualität, aber auch die Meditation, die Gestualität, der leere Raum und das Schweigen.

Czerny nennt fünf relevante Aspekte, die für den Umgang mit dem Stoff in Betracht gezogen werden müssen:

- 1) Der Stoff, der sowohl Text als auch Film, Bild oder Lebenswelt sein kann, bildet – so Czerny – die thematische Grundlage des Theaterspiels.
- 2) Während der Improvisationen kann der Stoff verändert und verfremdet, aber auch ergänzt, parodiert, um- und weitergespielt werden.
- 3) Der Stoff, der ein kreatives Potenzial enthalten muss, sollte die Imagination und Fantasie der Spielenden aktivieren und die Spielenden zu „sinnlich-körperlicher Darstellung“ [S. 167] anregen.
- 4) Der Stoff muss theatralisierbar sein, er „muss sich textlich zu Szenen und Bildern materialisieren lassen“ [S. 167].
- 5) Er sollte die Möglichkeit bieten können, Veränderungen zu erlauben, damit den Spielenden neue Perspektiven eröffnet werden.

2. A → Auftakt

Der Auftakt hat eine eigene Funktion im SAFARI-Modell, die darauf beruht, dass die Spieler mit ihrer Imagination und mit ihrem Körper etwas Erfahrenes, etwas Erlebtes darstellen müssen. Die Auftaktphase beinhaltet „ein körperliches, räumliches und soziales Ankommen“ [S. 168], zielt auf das Ankommen eines jeden Spielers bei sich selbst, im Raum und in der Gruppe.

- Das Ankommen bei sich selbst

Der Schwerpunkt liegt hier auf der Schulung der eigenen sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit. Je besser man sich selbst wahrnimmt, desto besser nimmt man die Gruppe und die Umwelt wahr. Das Augenmerk fällt in dieser Phase auf die physische Sensibilisierung des eigenen Körpers. Laut Czerny geht es beim Theaterspielen darum, „alle Sinne zu aktivieren und sie in ihrem Zusammenspiel bzw. in ihrer Wechselwirkung zu erleben“ [S. 168].

- Das Ankommen im Raum und in der Gruppe

Der Raum ist „der äußere Rahmen“ in dem Theater gespielt wird: Es kann ein Klassenraum oder ein Sportsaal oder eine Aula sein, denn der theatrale Ort ist nicht als physischer Ort hinreichend bestimmt, sondern eine Wahrnehmungskonvention. Hauptsache dabei ist, dass die Spielenden ihn als Spielraum wahrnehmen, denn in diesem Raum gelten andere Gesetze. Dieser Ort hat eine doppelte Bedeutung, die man berücksichtigen muss: Er ist sowohl Spielort und als auch Ort, an dem soziale Begegnungen stattfinden. Außerdem muss dieser Raum das Gefühl der Sicherheit und des Wohlfühlens übermitteln, denn sonst können sich die Spieler nicht frei entfalten und ihrer Fantasie freien Lauf lassen.

Die Theatergruppe besteht aus individuellen Spielern, die eigene Ideen und Erfahrungen mitbringen. **G. CZERNY** sieht ein Ziel darin, dass sich aus einer heterogenen Gruppe eine spielfähige homogene Gruppe entwickelt. Nicht nur als Spieler müssen die Mitglieder der Theatergruppe agieren, sondern auch als Figuren. Von dem Prozess theatralen Gestaltens ausgehend, in dem das Spieler-Ich zum Figuren-Ich wird, entwickelt sich die Theatergruppe parallel zur Figur. Als Grundlage gilt für diese Phase, Erfahrungen mit sich, mit der Gruppe und mit dem Stoff zu sammeln.

Zum Auftakt gehört auch die Vorbereitung, was die Figur betrifft und dazu gehören die inneren und die äußeren Grundlagen, die erarbeitet werden müssen. Sowohl die Schulung der Imaginationsfähigkeit als auch die Arbeit am eigenen Körperausdruck spielen eine wichtige Rolle. Die Spieler müssen „ihr inneres Bild zu der fiktiven Welt der Texte entwerfen, um es dann durch Bewegung und Ausdruck zu veräußern“ [S. 170].

Auch in dieser Phase des SAFARI-Modells befinden sich die Spieler in einer „Zwischen“-Situation. Die Doppelerfahrung des „Körper-Habens“ und des

„Körper-Seins“ ist der zentrale Aspekt dieser Phase. Voraussetzung für die Verkörperung einer Figur ist die Benutzung des eigenen Körpers als Material, das für die Figur verwendet wird. Wichtig dabei ist, sich selbst dabei zu beobachten, von „außen“ her zu reflektieren.

Ein wichtiger Bestandteil der Vorbereitung ist das Kennenlernen von Prinzipien der Entspannungsübungen. Durch die von Krowatschek vorgeschlagenen Aspekte der „Wahrnehmungslenkung“ und „Vorstellungsaktivierung“, die von G. Czerny für ihre Konzeption verwendet werden, soll versucht werden „den Gedankenstrom des Alltags“ zu unterbrechen. „Indem die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Phänomen hingelenkt wird“ [S. 171] sollen die Spielenden eine innere Ruhe erreichen, die ihnen ermöglicht, auch die anderen Prinzipien der Entspannung – „die Bereitschaft des Geschehen-Lassens und Auf-sich-Wirken-Lassens“ [S. 171] – auf sie Einfluss zu nehmen.

3. F → Figur

Die Figurenverkörperung, die ein zentrales Element der Theaterarbeit ist, wird in der Auftakt-Phase vorbereitet, um in dieser Phase „das Figurenpotential des Stoffes zu erschließen, um in eine innere Auseinandersetzung und äußere Gestaltung treten zu können“ [CZERNY, S. 171].

Die Figuren, die sowohl die Träger der Handlung sind als auch diejenigen, die Beziehungen zu anderen Figuren herstellen, erhalten Lebendigkeit durch die Spielenden, denn der Spieler verleiht der Figur einen individuellen Ausdruck, leiht ihr sein Ich:

„Im Spiel handeln Figuren auf der Bühne und erhalten ihre Lebendigkeit durch die Spielenden. In der Rezeption vermittelt die Figur einen ersten Eindruck von sich, der dann in einer bewussten Begegnung und Auseinandersetzung durch die Spielenden sich bestätigt oder verändert.“ [S. 172]

Im „Spannungsfeld zwischen eigener Person und zu gestaltender Figur“ [Henschel, S. 191] und der Erfahrung des „Sowohl-als-auch“ – die Spieler sind sowohl sie selbst als auch die Figur – besteht die eigentliche Relevanz des Theater-Spiels für Kinder und Jugendliche, denn sie erfahren sich gleichzeitig als „Material, Produzenten und Produkte (Subjekte und Objekte) des künstlerischen Prozesses“ [HENSCHEL, S. 191].

4. A → Aktion

Die theatralen Prozesse in dem SAFARI-Modell werden hauptsächlich von Improvisationen bestimmt, die ganz frei und offen gestaltet werden müssen:

„In dieser Phase geht es darum, die in der Auseinandersetzung mit den Figuren gewonnen Einsichten und Erfahrungen durch thematische

Vorgaben weiter zu formen, sodass Improvisationen entstehen“ [CZERNY, S. 172].

Die Improvisation „als mimetische Äußerung ist die Quelle des Schauspielerischen, sein Urelement“ [EBERT, S. 24], gehört zum Wesen des Theaters, und zwar nicht nur für professionelle Schauspieler, sondern auch für Laien, denn die Improvisation verlangt von den Schauspielern spontane Reaktionsfähigkeit, darstellerische Ausdrucksfähigkeit, rollenbezogene Verwandlungsfähigkeit, aber auch partnerbezogenes Einfühlungsvermögen. Die Schauspieler müssen mit dem „spontanen Element“ umgehen können, müssen es in Darstellung umwandeln. Die Improvisation, so Tretscher, ist „ein *interaktiver Prozess* im Spannungsfeld zwischen der realen Situation und der improvisierten fiktiven Spielsituation“ [Tretscher, 1998, S. 163]. Sie kann sowohl als Arbeitsmethode als auch als Stilelement eingesetzt werden. Laut Haselbach ist die Improvisation

„die Darstellung ohne festgelegtes Stück [...]. Der Darsteller erfindet seine Fragen, Antworten und Beschreibungen aus dem Augenblick heraus und er tut Dinge, die ihm niemand vorgeschrieben hat [...]. In keinem Falle ist Improvisation regelloses Chaos“ [HASELBACH, S. 5].

G. CZERNY unterstreicht die Bedeutung der Improvisation in diesem vierten „Baustein“ des SAFARI-Modells, denn dadurch können die Spielenden ihre eigene Kreativität und Fantasie entdecken und fördern. Entwickeln kann sich eine Improvisation, so **G. CZERNY**, von einem Thema, einem Text oder sogar von einem Requisit aus. Auf diese von außen kommenden Impulse „reagieren die SpielerInnen als Figuren unterschiedlich mit Impulsen von innen, sowohl sprachlich als auch in der Bewegung“ [CZERNY, S. 173].

In dieser Phase sollen die Spieler die Möglichkeit haben, spontan von einem Thema, Text oder Figur ausgehend zu improvisieren, ohne Angst vor der „Blamage vor der Kritik durch ein fremdes Publikum“ [WEINTZ, S. 197], denn die Teilnehmer sind zugleich Spieler als auch Zuschauer.

Auf einer Improvisation, die nur einen „Entwurfscharakter“ [WEINTZ, S. 197] hat, folgt eine Reflexion, so G. Czerny, die die Improvisationssituation für die Spielenden klären soll. Das führt dazu, dass „die theatrale Situation sich immer deutlicher herauskristallisiert, bis sie schließlich szenisch fixiert und dadurch wiederholbar wird“ [CZERNY, S. 173].

5. R → Reflexion und Auswertung

In der Reflexionsphase sollen die gewonnen Erfahrungen zum Gegenstand des Nachdenkens werden, denn – so **G. CZERNY** – ein wichtiger Teil der Theaterarbeit ist, sich des Erlebten bewusst zu werden:

„Die Spielenden erfahren durch das Reflektieren ihrer individuellen Wahrnehmungen, Gefühle und Vorstellungen mögliche Zusammenhänge

oder Differenzen. Dies bedarf der Fähigkeit in Distanz zu treten, d. h. den Blick nach außen und innen zu richten.“ [S. 173]

Laut G. Czerny gibt es vier Phasen der Reflexion:

- Die Phase des individuellen Erlebens bezieht sich hauptsächlich auf die sinnlichen, körperlichen und sozialen Erlebnisse.
- Die zweite Phase konzentriert sich auf das ästhetische Erleben in der Figur.
- Zu der dritten Phase gehören die Improvisationen.
- Die vierte Phase besteht aus der Gesamtreflexion aller Arbeitsphasen.

Die Autorin unterstreicht die Bedeutung des Reflektierens für jede Arbeitsphase, denn nur dadurch können die gemachten Erfahrungen verinnerlicht werden.

6. I → Inszenierung

Von den zahlreich existierenden Formen der Inszenierung – Sprechtheater, Tanztheater, Musiktheater, Collage – soll die Gruppe entscheiden, welche für sie geeignet ist. Für einen Auftritt soll man die Szenen, die aus der Improvisation entstanden sind, in eine logische oder auch widersprüchlichen Folge bringen. Die Improvisationsphase muss – wenn der Stoff zu einer Aufführung führt – klarer strukturiert werden, indem die Improvisationen akkurat und präzise herausgearbeitet werden und die Szenen verdichtet werden, um sie zu einem Ablauf zu bringen. Während einer Aufführung haben die Spieler die Möglichkeit, dem Publikum das Ergebnis der Entwicklung vom Spieler-Ich zum Figuren-Ich zu zeigen, zu präsentieren. Dieses Ergebnis soll aus dem Wechselspiel von Gestalten und Reflektieren entstehen. **G. CZERNY** akzentuiert die Rolle des Ensemblespiels, denn die Aufführung soll die Ensembleleistung widerspiegeln [vgl. **CZERNY**].

Die Zuschauer spielen im SAFARI-Modell eine wichtige Rolle, denn sie „werden zum Mitentdecker, zum Erfinder, Mitgestalter des Geschehens“ [S. 175]. Die aktive Rolle des Zuschauers verlangt von diesem,

„dass er in der Wahrnehmung offen bleibt, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse sieht, die das vorher Entdeckte in ganz anderem Licht erscheinen lässt.“ [S. 175]

Das von Czerny entwickelte SAFARI-Modell stellt eine Konzeption dar, „die die sinnlichen, körperlichen und sozialen Erfahrungen nicht als einzelne Funktionen oder Fähigkeiten beschreibt, sondern sie in einem Konzept der ästhetischen Erfahrungsbildung zusammenfasst.“ [S. 264].

Literatur

1. Czerny, Gabriele [2004]: Theaterpädagogik – Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension, Wißner Verlag, Augsburg.
2. Ebert, Gerhard [1999]: Improvisation und Schauspielkunst, Henschel Berlin .
3. Haselbach, Barbara [1984]: Improvisation, Tanz und Bewegung, Klett, Stuttgart .
4. Henschel, Ulrike [2000]: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung, Deutscher Studien Verlag, Weinheim.
5. Weintz, Jürgen [2008]: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit, Schribi-Verlag, Milow

Mirona